符号学、汉字、测字法与诗歌批评

杜青钢

【提要】 本文简要论述了符号学的基本原理，重点就怎样结合汉字及东方批评的特点运用、丰富发展符号学，创立自己独特的诗学批评等问题提出了新的观点和主张。

【关键词】 符号学　汉字　诗歌批评　测字法

近几年，国内翻译出版了许多符号学专著，如卡西尔的《人论》、格朗的《艺术问题》、巴特的《符号学原理》等等。对于符号学的历史与特征，我们多有介绍。在《符号：语言与艺术》一文中，俞建章、叶舒宪结合汉语文本对符号学的方方面面做了较全面的论述。

那么，又如何把这一学科具体运用于我们的文学批评，怎样结合汉语的特征运用、丰富、发展符号学的原理和方法，并在东西方批评相鉴互补的基础上，探索、形成自己的批评方法，窃以为，这正是我们目前应探究的重点。

概括而言，兴起于本世纪中期的符号学是研究符号学系统的结构、机理、功能和作用基本原理的学说，是关于意义产生、传输、接收的一门方兴未艾的学科。它虽分支林立，庞杂繁复，但有一点是显明的，即，它与索绪尔的语言学理论有着千丝万缕的联系。可以说，索绪尔是符号学最引人注目的奠基人。索氏的一大贡献，便是从关系的角度研究语言。他率先提出了语言符号是由能指与所指两个随意的关系项构成的重要命题，界定了语言和言语，并在语言符号二分法的基础上，揭示了著名的句段(水平)向度和同时并存的联想(垂直)向度。

水平向度即语言要素在一定规则指导下的邻接(线性)组合。如"张三踢了李四。"从"张三"启始，各个词依次出现，到"李四"就位，最后形成一个完整意思。这也是语言的历时性水平链。与此同时，还存在种种尚未出现但有可能出现的成份，它们构成了语言的联想关系，并以"不在场"的方式与已现词一道界定、潜扬句中的意义。罗伯特·休斯将这些隐缺成份总结为：

1) 语法功能相同的其它词；
2) 意义相近相关的其它词；
3) 读音同、近的其它词。[①]

结合汉语特征，俞建章、叶舒宪又将其归纳为："1) 语音的接近；2) 词头、词尾的接近(汉字中字

形与笔划的接近)；3)词意的接近"[②]等大项。通过对失语症的观察与研究，雅格布森从"相似性错乱"和"邻近性错乱"中，科学地证实了索氏的句段/联想结构。

于是，由于字音字形的接近，"张三踢了李四"便可应上下文暗通"张三提了李四"或"张三提了你死。"这种"指桑骂槐"在汉语中并不鲜见。据说，中国的围棋高手在大赛之前一般不提"书"，因为"书"谐"输"，属不祥之兆。因"灯"与田登之名同音，尚忌讳的州官便把"点灯"改为"放火"，留下"只许州官放火，不许百姓点灯"的千古趣谈。可见，即使意义风马牛不相及，只要读音相同，两个相距甚远的词也能产生秘响旁通的联系。

句段/联想关系的提出无疑是个革命性的创举，它为诗歌批评提供了重要手段，开辟了全新领地。

试举波德奈尔的《忧郁之四》：

当低重的天空如大盖般压住/被长久的厌倦折磨着的精神；/当环抱着的天际向我们射出/比夜还要愁惨的黑色的黎明：

当大地变成一间潮湿的牢房，/在那里啊，希望如蝙蝠般飞去，/冲着墙壁鼓动着胆怯的翅膀，/又把脑袋向朽坏的屋顶撞击；

当密麻麻的雨丝向四面伸展，/模仿着大脑里的铁栅的形状，/一大群无言的蜘蛛污秽不堪，/爬过来在我们的头脑里结网，

几口大钟一下子疯狂地跳起，/朝着空中迸发出可怕的尖叫，/就仿佛是一群游魂无家可依，/突然发出一阵阵执拗的哀号。

——送葬的长列，无鼓声也无音乐，/在我的灵魂里缓缓行进，希望/被打败，在哭泣，而暴虐的焦灼/在我低垂的头顶把黑旗插上。　　(郭宏安 译)

依照水平向度，我们得到忧郁压城，希望败北，诗人沉于痛苦，走向死亡幻觉的信息。着眼于垂直联想关系，笔者发现，原诗的头三段是以Quand(当)启始的三原排比句。Quand本身为时间副词，与"时间"(Temps)共半音，与Grand(大)共元音同词尾。趋于垂直联想，我们仿佛看到，这忧郁缘于"频频将你推向死亡"的时间困惑。在《秋歌》中，诗人曾写道："夏日苦短，永别了一瞬的强光！我们将陷入阴冷的黑渊"，"走向死亡。"这正是波诗的核心。当三度出现的Quand与"不在场"的Grand发生联系，我们又窥见了忧郁日益深浓的幽影，听到死亡越来越明晰响亮的脚步声，同时看到作者心中越来越强大的恐惧，而篇末几许纵死求安的形而上安慰便因此显得更加可怜而苍白。

再举中国当代诗人柏桦的《悬崖》。诗的最后一段写道："忍耐变得莫测/过度的谜语/无法解开的貂蝉的耳朵/意志无缘无故的离开/器官突然枯萎/李贺痛哭/唐代的手再不回来。""李贺"音通"你或"，"你"似作者的替身。那么，痛哭的不仅是黄金诗歌的一去不复返，也(更)是儿时的诗人。这是面对莫测变故的恐惧哭声。联想关系揭示了字面下的潜态。用"李贺"掩代"你或"，既暗示了恐惧的淫威，也外化了恐惧，点化了诗的趋魔功能。若此，我们便超越作者，为作品创造了一个意义结构，或指明了作者已悟出但并未清醒意识到的潜在心语。

数月后，我询问了作者，柏桦回信说，在《悬崖》中，他写了"一种无可奈何的童年恐惧经验。"

众所周知，索绪尔的语言学理论是以拼音文字为研究对象的，它基于名与实相分离的语言现

实。然而,中国文字却具有独特的一面。总的来说,汉字所指与能指的关系是随意的,约定俗成的,但六书中的象形会意字却与所指物保持了某种形似联系,用法国诗人米修的话说:"中国文字接近源头,贴近自然,具有宇宙精神。"[③] "山月日人水火"等字或多或少与物应形,名与实,符号与所指物之间的关系更亲切。后来,许多象形字成了偏旁部首,当它们与其它字构成新字新词,名与实的亲切关系就变得更广泛,更复杂,更缤纷迷人。汉字中常常字中有字,意中蕴意,且不算一字多音和四声联串的丰姿丰韵。一旦把索氏的联想理论运用于汉字,垂直向度就变得异常广阔、丰富、生动。

早在七十年代,巴黎三大教授程抱一先生便借用符号学的方法分析唐诗。他将偏旁部首、文字笔划视为表意单位,使联想关系渗入到文字本身,通过文字的分析,重构展示了王维《辛夷岛》的结构特点和潜在意境。

《辛夷岛》的第一句是:"木末芙蓉花,山中发红萼。"辛夷不同于梅、桃等树,它的蕾开在末端,形同毛笔。诗中写了花的发与开。更重要的是,意境也直现于文字结构和语句组合之中。第一句为"木","木"上添一笔为"末",宛若枝头绽出一蕾。"芙"亮出表植物的草字头。"蓉"袭用草头,笔划增多,恍若花瓣渐多的朵,最后成形于"花"意。笔划与意境相吻,字词排列本身展现了开花的过程,给人一直觉美。而且花开与人的参入相融相合。五个字中均有"人"迹:"木"下一撇一捺似"人"、"末"中有人,"芙"下为"夫",夫者,男子也。"蓉"则秘通人之面貌,见口见鼻见眼,仿佛隐示了花与视觉(入定静观)、表达("口")相融为一的密切关系。"花"中有"亻"旁,由草木(艹)与人(亻)相"化"而成。[④]可见,芙蓉花既是自然界的植物,更是物我合一的美卉。中国文字的独特绝妙由此也可见一斑。也许"汉语不是上乘的哲学思辨材料,"然而,它却是做诗得天独厚的语言。这正是西方诗人梦寐以求的。大诗人米修写道:"汉字充满场景,充满新生,充满物象,充满原始的惊喜。笔划纷飞,百门大开,从中飞出诱惑,绽放黎明,映现天地,即使空白也具有无限生命。"[⑤]

严格说来,程抱一的方法并非新创,它早见于我们的测字术。只是,长年生在庐山中,缺乏新观照,我们未识其更大的价值。或熟视无睹,或视为雕虫玄术。程抱一先生的贡献在于他在测字法中灌注了符号学的原理,或明或隐地为中国诗歌批评踏出了一条独特的小径。

当然,这种方法并非可穷尽一切的万能妙丹,毕竟汉字正朝着抽象性、纯符号化的方向发展。单执一法,首尾通贯,我们常会迷于繁琐、破碎,甚至坠入五里云雾。若结合它法,用它来分析字眼,或能曲径通幽,得到意外的收获。

试读毛泽东的《沁园春·雪》。这是一篇"气势磅礴,风调独绝"的大作。就空间而言,行文从千到万,从小到大:"千里冰封,万里雪飘。""大河上下"应河水之势,泛扬扩张宏礴。从中,我们看到了伟人的博大胸怀。就时间而言,《雪》跨越了近二千年的历史。忆古只是陪衬,从略;"略输、稍逊、只识"一带而过,重点落在"今朝",这是诗眼。"朝"有两种读音两重意义。一曰 zhaō,指时间,天日,此为《雪》的取音和表面选意。同时,"朝"又可读 chaó,意指"朝廷"、"朝代"。依循联想原则,未现然实存的 chaó(朝廷、王朝),仿佛隐示了某种帝王观念。"今朝"与秦王汉武唐宗宋祖的"旧朝"(chaó)似乎就无法百分之百的"划清界线了"。

《雪》作于 1934 年,1945 年 11 月 14 日首先发表在重庆的《西方夜潭》上。"数风流人物,还看今朝。"那么,作为时间状语,今朝是否有所隐指?若把笔划视为表意单位,"朝"可拆为"十月十日",正好吻合《双十协定》。说得玄乎一点,诗人早在十多年前就已预料到立今朝的关键是国共的较量?

再观注于"朝"、我们好象又看到十月一日从天安门城楼上升起的一轮红日、听到"中国人民从此站起来了"的宏伟声音.因为"朝"还可拆为"十月一1日"。

兴许、这只是巧合、或不堪一击的牵强附会。然而.它却展示了汉语的绝妙。即使巧合、牵强,我们仍要看到文化是一种长期的沉淀,符号与所指物间的亲密联系不会荡然无存。它或隐于微妙,或沉入荣格所说的集体无意识。但是、下意识也是一种存在、在集体与个体的潜层中它会发挥作用、无形而有意地催动诗人的笔、影响读者的审美活动。突破时空的局限.文字可造就一种比人本身更坚实幽深的存在。相传苍颉造字时,"天雨粟.鬼夜哭",貌似无稽的神话往往能映出一种灵性。汉字可通神,浸润了其间妙奥的拆字法或能为诗评提供有效的手段。

现代符号学更注重艺术符号与非艺术符号的区别.力求界定文学语言和日常语言及科学语言。人们认为索绪尔的代表论有缺陷,指责他把能指与所指的关系看提太单一、忽略了一个意义的多重性。客观世界是一个具有多维向度的复合体、一个独立于语言概念的所指。一个所指拥有众多与之相应的能指.在更为广阔的文化域中,一个能指往往又能联代众多的所指。诗的功能揭示了所指与能指的多种关系,这正是文学语言与日常语言的分野、也是诗的魅力之所在。

随后,雅各布森又从转喻和隐喻的角度发展了索氏的水平/垂直向度理论,为诗歌研究开辟了新领域。转喻即相临近的句段组合方式,它体现了语言的叙述功能,适应于史诗及现实之主义作品;隐喻则是相似性的联想(选择组合)、表明诗的特性,它更适合浪漫主义、象征主义和超现实主义。"诗歌功能把等值原则从选择轴弹向组合轴,附着于临近性的相似性把自己彻底象征的、多重的、多意的本质输进了诗歌。"[⑥]

也就是说,诗的语言并非象日常或科学语言那样指称事物,它不是单纯承包客观事实的器官和载体。它独立自足、自我参照、并用音、形、意的断裂、隐匿、变异,凸现和陌生化手法使语言符号偏离常规,从而激发更多的指意可能。正如艾柯所说:"这种出乎意料的灵活性给读者发出了美学经验的信号。语言符号在表达平面上的特殊处理使我们在'内容层上'进行再估价,导致一种对世界的新认识。"[⑦]依据上述理论,我们从"朦胧"繁杂的中国当代诗歌中或许能理出一条明晰的线索。

七十年代初,罗兰·巴特曾来到心仪已久的中国。他渴望看到"符号缤纷旋舞"的多彩文化.实地目睹的却是万众一色的服饰,听到的是千口一词的言论。在《这是中国?!》一文中,大符号学家失望地说:"悉心探索,一无所获。"其实、这一悲叹恰好旁证了文革期间中国文化的肃杀。当时在中国求学的法国汉学家F·于连也发出了同样的感慨:中国文学太单一,没有象征。当能指与所指单线来往,诗便失去了魅力,绝了回味和幽妙。(《中国笔墨》)

七十年代末的朦胧诗给中国诗坛带来了生机。历史地看,这也是二三十年代中国新诗运动的复苏与发展。从文革到朦胧诗,根本的转变即单一叙述、单项明喻(或转喻)向多维暗喻、象征的过度和飞跃。诗人们突破了能指与所指的单一联系,凸现了能指的多重向度。如顾城的《弧线》:"葡萄藤因幻想/而延伸的触丝""鸟儿在疾风中/迅速转向。"弧线、触丝兴许是理想、追求的象征.当作者匿去了隐本(或所指),喻体——所指遂活跃而莫测,促成了横看成岭竖成峰远近高低各不同的缤纷意境。只是,刚从单一对等模式中走出的读者一时还接收不了,如今再读北岛、顾城、舒婷的诗,估计不会有太多人嚷朦胧晦涩了。

到了八十年代中期,一度忙于借鉴西方技法获得现代意识的中国诗人们突然发现诗人赖以安身立命的不是别的,而正是语言本身。于是"诗是语言的艺术这一基本原理变得异常神秘起来。"

(王家新语)在朦胧的基础上,人们又朝隐匿、断裂、"过河拆桥"、多意、变异迈进了一大步(其中也不乏不求甚解,装模作样,故弄玄虚,混水摸鱼之人)。这时,语言本身的潜能得以开发,文字的生发性得到了畅扬。能指与所指间的关系变得奇诡、幽隐、繁杂、不定而丰富。

张枣等人又向纯诗、以语造境迈了一步。其特征:让词中的通常意义死去,在"毁灭的痕迹中"生发新意新境,努力摘取马拉美式的纯花。如《镜中》:

只要想起一生中后悔的事
梅花便落了下来
比如看他游泳到河的另一岸
比如登上一株松木梯子
危险的事固然美丽
不如看他骑马归来
面颊温暖
羞惭。低下头,回答着皇帝
一面镜子永远等着她
让她坐在镜中常坐的地方
望着窗外,只要想起一生中后悔的事
梅花便落满了南山

投入诗的镜中,"梅花、她、马、皇帝"皆隐去了所指,它们更多地服务于某种关系的组合。这时,"文字象一支魔杖,使物体与原有环境的关系消失,使直观的事物与它们原有的环境疏离、隔绝,使他们成为完全独立、没有过去、没有环境的物象。"[⑥] 关键的不是这些词和意象代表、指示、说明了什么,而是相互关系隐射的新韵律、新景象、新天地。这类诗的魅力在于熟识的陌生化,陌生的变异,变异的新奇,奇妙而更为多情多意的旋舞。镜中扑朔迷离的行文也蕴含了种种人生经历,只是从经验到表达,中间发生了大错位、大隐匿、大变异、大屠杀、大毁灭。此刻,语言不再是纯粹载道的器具,不仅是用来装裹什么的外套。当诗人专注于它,它即是一切。从某种意义上说,语言、形式即内容,最起码,两者难分难解。

巴特对西方现代诗的精辟论述仿佛也点示了中国当代诗的某些本质特征:"在现代诗歌中,诗是关系的扩张,是最后归宿。它自足,四散,闪烁无限的自由,引发千万种可能而不确定的关系。有如潘多拉的魔盒,从中飞出言语的众多潜能。诗之词在此是一个没有过去、没有环行为的站立符合,它只凝聚着和它有关源头所折射的深浓之影。"[⑦]

当然,这些只代表了某些方面,并不是中国当代诗的全部。

概括而言,朦胧诗的基本取向是揭示黑暗,在废墟中向往理想,以黑色的眼睛追求光明。"告别绝望/告别风中山谷/哭,是一种幸福/不要在那里踱步/灯光/和麦田边新的花朵/正摇荡着黎明的帏幕。"(顾城:《不要在那里踱步》)

到了后朦胧诗,在回归语言的同时,"消解"、毁灭、破坏渐成趋势,许多诗人开始了"毁灭痕迹中灯芯绒幸福的舞蹈,"崇尚"虚的练习曲,"总的说来,毁灭多于建设,这趋势是否应和了所谓现代主义的解构。此刻下结论为时尚早。表面之像常常包含了假像,许多真相须时间确认。但有一点可

以确定:待越过了世纪末日的恐慌.待风更自由.待废墟枭首陈列一阵之后,我们便有望迎来一个建设的新纪元、迎来诗的真正繁荣。

符号学发展到后期.又由巴特推及当代一切文化领域.与结构主义结合起来(其实在两者之间是很难分开彼此的)。克里斯蒂娃更注重"互文性"(intextualitẽ),认为一切本文相互联系、任何文本都是其它文本的吸收与转换."道生一.一生二、二生三.三生万物"、(老子)白中见黑、你中有我。"互文性"与德里达解构主义理论的"踪迹"概念颇为相似。德里达认为:一个符合的意义存在于其它符号的关系之中、被其它符号留下的踪迹所决定.正如,"现在"处于"过去"伸向"将来"不间断的时间之流当中一样、这种观点近似我国古典诗中的用典及传统的"无一字无出处"。相异的是.符号学不只限于考字和引经据典.它更注重语言符号的水平 / 联想关系、角度更多、关联语更宽广.本文可指向一切现象和事物,投向文学与整个社会结构和历史文化背影的联系。广义的符号学又与系统论、信息论紧密结合。

在著名的《应和》一诗中.波德奈尔阐述了两种应和观:1)天与人的垂直互应、天是大写的人.人乃微缩的宇宙;2)五官间的横向应和:"芳香、声音、色彩相互和应。"为此、作者先后使用了七个 comme(像、仿佛):"仿佛远远混溶的悠长回音 / 宽广象黑夜、象光明 / 有的芳香鲜嫩象儿童的肌肤 / 柔和象双簧管.绿翠象牧场 / 仿佛琥珀……。"孤立地看、comme 连用七次是随意之笔。其实不然,当我们把目光投向更大的文化背景,就会发现"七"意味深长、关联丰富:上帝创世纪用了七天;《启示录》最后审判.天使吹响了七声号角;象征诗的竖瑟有弦七根。于是七个 comme 使天堂、地狱与诗产生了联系,幽幽映示宏寥宇宙之合。波德奈尔的一大主导思想即人的双重向度:"人有两种趋向、其一向往上帝、其二坠向地狱、"它又具化为理想与忧郁的二元分离。而七弦琴(又称诗琴)则奏出诗人企图冲出地狱.走向上帝的失败心程。从恶中提取精华只是一种无奈的自我补救。将"七"投入更大的关联域,我们更清楚地看到了作品的潜意和诗人的本质特征。

从专注符号单 / 双向关系到关注本文关联域及整个文化领域,这也是符号学立足微观(局部)向宏观(整体)的发展。这一走势映现了东西方思维模式的糅合。克里斯蒂娃的互文性就曾得益于老庄的道境。巴特也曾从日本俳句及中国禅宗里得到了不少启发。[10]

东方和西方的美学并不存在谁优谁劣的问题。用余秋雨先生的话说.它们是"人类精神不同侧面展现于不同的方位。但从现代文化人类学的角度看、它们都面临着接受选择、互撞互耗、互补互溶的问题。一个在审美领域真正健全的现代人不能只是固守着西方美学而排拒东方.或倒过来只是固守着东方美学而排拒西方。"[11]

就文学批评而言,中国传统的批评属散漫性、点悟式批评。"它以不破坏诗的'心机'为理想.言简意繁.点道(到)而止。"[12] 仅点示一韵一景.重视意境.以此激发读者意识中的诗性活动。即或使用解说、分析,也往往限于追寻诗人的踪迹,与创造的经营达成相辅相存的境界、少有超越举动。

西方批评注重详细的分析、推理、依循"始、叙、证、辨、结"的程式,不断分切.寻微求精、求真、求确。批评家常常与作品保持一定距离.甚至超越作品、积极为本文创造意义、建立自己的体系。

作为互补的两个方面、东西方批评各有所长,也各有所短。感悟点道式批评常常能以与某种超然恢宏的直觉抓住大境,使人一眼隐隐看到全象.尽管细部不甚清晰。重细部进逻辑的西方批评则显得实在、确切.具有科学美。至极端.则肢离破碎.残缺不全.见树不见林。

含蓄、模糊、玄妙或许是艺术创作的生命、详实、精确却是批评的关键。缺乏对局部的分解力、

缺乏确实,批评会流于随意的印象点判,甚至走向主观的武断。"这种情况到了现代会面临麻烦,因为混沌整体的美学格局只要在混沌整体的社会格局中才会安然自适,而现代社会多层复杂结构的精细展开必然会对东方艺术的每一部分提出严格要求,要求它焕发出多方位的生命力。"[13] 同样,五彩缤纷日益多元繁杂的文学创作也向批评提出了求细求实求精的要求。欲糅合东西方批评之长,似应在幽妙见象的直觉之上,引借西方批评的一些有效方法,把我们玄妙的总体把握尽可能确凿详致地落实到实处。以符号学原理为参照,突出东方思维之长,立足于汉字,我们或许会迎来一个发展、创新、最后踏出新型批评之路的挑战和契机。这是中国文坛的呼唤,也是时代的呼唤。

1995 年 2 月于重庆歌乐山麓

注释:

①参见罗伯特·休斯:《文学结构主义》,三联书店,1988 年版,第 28 页。

②俞建张和叶舒宪《符号:语义与艺术》,上海人民出版社,1988 年版,第 192 页。

③⑤ Henri Michaux,"*Ideogrammes en Chine*," Fata Morgana,1974,未注页码。

④ Frangois Cheng,"*L' Ecriture Poetique chinoise*," Paris, Seuil,1977,见前言。笔者略作了补充。

⑥雅各布森:《结束语:语言学和诗学》,见托马斯.A.塞比奥克编辑的《语言文体》,第 370 页。

⑦转引自苏珊·范·齐尔等:《当代文学批评导论》,约翰内斯堡,1983 年版,第 76 页。

⑧叶维廉:《语言与真实世界》,见《中西文化文学比较研究论集》,苏丁集编,重庆出版社,1988 年版,第 284 页。

⑨ Roland Barthes,"Le degré zero de l'écriture,"Paris, Seuil,1972,pp.37－38.

⑩在俳句和禅中,巴特发现了一种破突表面逻辑、虚实相间、大小相容的东方玄妙。他在《符号帝国》中写道:"禅宗(俳句为其一个文学分支)仿佛是中断言语,捣碎我们内心涌动、惊杀、风干心灵絮语的大实践。在俳句中,寂静有声,以小见大,由微见妙,用极少代价,可得一个大盈满。"(97,90 页)这种小中见大虚实相同的思维方式,无疑促进了巴氏符号学面向更广文化域的发展。然而,其作用毕竟是附带的,间或为我所用的。西方学者对东方文化的借鉴并不意味他们在东方找到了精神故园或形而上的归宿。常常,他们只是从中"领悟了自身的失落,因而产生寻找意识,哪怕最后得到的未毕是东方的东西。"这是正道。若邯郸学步,只会失掉自己,最后爬着回来。"因此艺术和美学的现代选择既不是让西方来选择东方,也不是让东方来选择西方,而是在两方的碰撞、交会、比较中一起强化全人类的意识。一起来选择艺术和人类的本性,也就是一起来选择时代。"(余秋雨《文化的碎片》,第 320 页)

⑾⒀余秋雨:《文化的碎片》,春风文艺出版社,1994 年版,第 317 页、321 页。

⑿叶维廉:《中国诗学》,三联书店,1992 年版,见前言。

(责任编辑:冀　然)